

значит: о Ермаке написаны сотни рассказов, повестей, романов, стихотворений, поэм, литературных сказов¹; погрузившись в это море беллетристики, можно выискать какой угодно пример. Но если даже допустить, что П.П. Бажов слышал еще в детстве где-нибудь в Сысерти, Полевском, Екатеринбурге предания, в которых Ермак именовался Василием, то можно ли утверждать, что покорителя Сибири действительно звали В.Т. Алениным? Думается, нет. Это один из вариантов. Разнобой в наименовании покорителя Сибири существовал уже в первые десятилетия XVII в., затем постепенно исчезал, но так и не исчез до конца XIX в. – ведь во второй половине XIX в. П.Н. Рыбников записывал песню, в которой Ермак – *Бургомиров*. Запись П.Н. Рыбникова сделана именно от уральцев – крестьян Екатеринбургского уезда Пермской губернии. Очевидно, что Ермак такой же *Аленин*, как и *Бургомиров*.

«Сказание о происхождении Ермака» обладает такой же достоверностью, как исторические песни, народные предания. Другого вывода при современном состоянии документальных материалов о Ермаке, его происхождении, видимо, не следует делать.

В.В. Эйдинова

СТИЛЕВАЯ ФУНКЦИЯ ИМЕНИ В ПРОЗЕ XX В.

(Л. Добычин. Рассказы рубежа 1920–1930-х гг.)

Не могу не начать эту статью, тема которой – *имя*, – с очень личного, внутреннего слова, слова-признания, обращенного к одному из самых редкостных, поражающих своей единственностью и «особостью», писателей XX в., – к Леониду Ивановичу Добычину. Решаюсь на этот непривычный и, наверное, дерзкий (для жанра статьи) шаг только потому, что безмерно ценю это *имя* – имя бесстрашного человека и совершеннейшего художника². Сегодня, когда проза Добычина наконец возвратилась в наше время, когда к его текстам обращаются многие и многие русские и зарубежные исследователи, – Добычин-Автор, Добычин-Создатель как бы «сопротивляется» таким высоким оценкам своего творчества, как «талантливое», «самобытное», «глубокое»..., – при всей их объективности и заслуженности. Сама его личность (не только «литературная», «исполненная», но и биографическая, реальная, в большой мере соприродная первой) отторгает все трафаретное, много раз сказанное и «проигранное», *существая где-то в стороне* от общепринятых и не однажды звучавших определений и характеристик. Поэтому, может быть, чуть более приближенным к его художническому и человеческому «я» оказывается как раз то слово, что говорит о его духовном и писательском даре – неявно и непрямо. Слово, не пытающееся квалифицировать его эстетические возможности, но *вникающее* в непростые очертания его творческого лица: открытого – и зашифрованного, простого – и изощренного, влекущего – и пугающего. Лица, в чем строе и смысловом наполнении зримо видится его стилевая определенность³. Художественное «я» Добычина настолько

¹ См. библиографию: Кузнецов Е. Биография Ермака. Тобольск, 1891.

² Л.И. Добычин во всех случаях подписывался как «Л. Добычин». Нарушаю его волю, стремясь и этой малостью выразить свое восхищение его удивительной – человеческой и писательской – природой.

³ Стиль Л. Добычина, на наш взгляд, наиболее интенсивно проявляется в его рассказах, и в частности в тех, что были изданы в сборнике «Встречи с Лиз» (1927).

чувствует и знает *свою* дорогу к Храму, что это внутреннее самоощущение Автора передается входящему в его мир с такой «незаявленной заявленностью» и вместе с тем с такой силой и убедительностью, что воздействие его текстов можно сравнить и с резкостью точнейшего чертежа, и с безыскусностью живой жизни¹.

Стилиевая «особость» прозы Добычина являет себя в самых различных компонентах его поэтики, пронизывая ее единой формостроительной и смысловой интенцией – интенцией выравнивания, отождествления и в конце концов *однотипности и стертости* всех проявлений реальности, «обымающей» человека в катастрофичные послереволюционные годы. В этом упорном сопротивлении художника антиличностным, антигуманистическим силам, наступающим на мир, поэтика имени «в его руках» предстает одним из самых действенных творческих начал. Перефразируя Ю. М. Лотмана, можно сказать о том, что искусство имени, выдвинутое в центр художественной проблематики прозы писателя, постигает не только советскую реальность рубежа 1920–1930 гг., но и границы собственных возможностей искусства², *именующего мир* и в духе *этой* творческой личности, и в духе художественного сознания названной эпохи. Эпохи, с которой связано творчество крупнейших российских поэтов и прозаиков (А. Ахматовой, И. Бабеля, М. Горького, О. Мандельштама, В. Маяковского, А. Платонова, М. Цветаевой и др.), своими созданиями предупреждающих мир о грозящем ему наступлении на права и свободу человека.

* * *

Добычинский *стиль тождественности и серийности* не просто внимателен к имени³: он остро нуждается в этой словесной форме, индивидуализирующей личность⁴, и настойчиво обращается к ней, с тем чтобы ее энергия, открывшись своей оборотной стороной, включилась бы в необходимое художнику создание серийного, шаблонизированного мира, лишённого человеческой самобытности. Снижающий пафос творимой Добычиным реальности ведет его по пути создания специфического ономастикона, основой которого является личностно-пустое, полое, «никакое» имя, превратившееся в «минус-имя», в «антиимя»⁵. Соответственно и мир его рассказов выстраивается как мир *безымянный*, стертый, по сути дела, не знающий человеческих различий. Подобный эффект (*имя без имени*) достигается Добычиным многими путями и, в первую очередь, самым акцентом на именах его персонажей. «Козлова», «Савкина», «Ерыгин», «Конопатчиков», «Встречи с Лиз», «Дориан Грей», «Кукуева», «Тимофеев» и др.: из 23 названий рассказов 11 обозначают фигуры, в них изображенные. Именно обозначают, но *не именуют*, хотя бы уже потому, что каждое лицо (кроме Лиз и Нинон, звучащих иронически, не «всерьез») определяется не именами, а фамилиями, с закрепленными в них, как известно, родовыми, а не индивидуальными признаками человека.

¹ Произведение искусства «... является формой жизни или живым существом, великой мыслью природы или бытия. Оно – организованное существо, в отличие от нас, неорганизованных» (Мамардашвили М. Лекции о Прусте. М., 1995. С. 542).

² См.: Лотман Ю. М. Куклы в системе культуры // Избр. ст.: В 3 т. Т.1. С. 379.

³ См.: Сапогова В. А. Имя в поэтике Л. Добычина («Встречи с Лиз») // Первые Добычинские чтения. Даугавпилс, 1991.

⁴ «Мы живем в мире имен, – пишет Б. Успенский. – Имя выступает как основная характеристика человека, как его идентифицирующий признак ... Соответственно, имя может выступать как *социальный знак*, как социальная характеристика человека – это относится как к личному, так и к фамильному имени» (Успенский Б. А. Избр. тр.: В 2 т. Т. 2: Язык и культура. М., 1994. С. 164) (курсив автора. – В.Э.).

⁵ Ср.: «Город Эн» – это город, в котором безымянность обрела имя, или подобие имени, или псевдонима (добычинские персонажи... большей частью ... имеют некие профанные псевдонимы) // Федоров Ф.П. Космос в добычинской картине мира («Встречи с Лиз») // Добычинский сборник. 1998. Вып. 3. С. 5.

Уход Добычина от личностных характеристик героев особенно активно реализуется внутри каждого его рассказа, что мы видим в самой форме существования всех этих савкиных, сусловых, козловых и т. д., – только внешней, сказывающейся лишь в примитивных их действиях (сидении, лежании, вставании, ходьбе и других чисто физических движениях): «*Постучались* Вдовкина и Березынькина»; «Сидя на высоком табурете, инвалидка Кац *величественно опустила булку*»; «Конопатчикова, *проходя, взяла шепотку дыма и понюхала*» («Конопатчикова», с. 74, 75)¹; или: «С каждым шагом *поворачивая туловище* то направо, то налево, она [Лиз] *размахивала*, как кадилом, плетеным веревочным мешком, в который был втиснут голубой таз с желтыми цветами»; «Кукин *повернулся через левое плечо* и молодецкато *шел* за ней до бани»; «Лиз *засмеялась, покачнулась, сорвалась с места и отправилась*»; «Жорж *поправил* свой галстучек» («Встречи с Лиз», С, 56, 59, 60) и т. д. От внутренних, тем более, от сложных психологических состояний персонажей, рассказовая проза Добычина оказывается *максимально* освобожденной. Его герои, живущие (как мы понимаем из целого ряда знаков: плакатов, лозунгов, вывесок, митингов, демонстраций и т.п.) в «опрокинутом», «вывернутом» времени, – способны реагировать на происходящее в окружающем их мире (да и в собственной жизни) лишь *получувствами, недочувствами*, которые испытывают в одинаковой мере – и в одинаковой форме «срединных» ощущений – любые из называемых автором «лиц». Вот этот ряд повторяющихся «недосостояний», зачастую не соотносимых с предметом, их вызвавшим: «...помолчав, сказала *тихо и мечтательно*: “Когда горел кооператив, загорелись духи и так хорошо запахло...”» («Козлова», с. 52); «Пожалуй, – *мечтал* он, – уже разделась. Ах, черт возьми!»; «Ему приятно взгрустнулось, он *замечтался* над супом...»; «Трудящиеся всех стран, – *мечтательно* говорил Кукин..., – ждут своего освобождения. Посмотрите, пожалуйста, достаточно покраснело у меня между лопатками?» («Встречи с Лиз», с. 58, 59); «“Жизнь проходит”, – *вздыхнул* Вдовкин и прочел стишок: “Так жизнь молодая проходит бесследно”. Дамы были тронуты»; «“Религия, – единственное, что нам осталось”, – *задушевно* говорила мать... И, держа на полдороге к губам чашку, *значительно* глядела на отца» («Дориан Грей», с. 79).

Портретные детали, которыми Добычин наделяет своих персонажей, резко усиливают впечатление почти полной замены человека – его телесностью, его плотью, подающейся художником очень насыщенно, густо, с укрупнением внеэстетических деталей, что снова акцентирует внеиндивидуальный «состав» нарисованных фигур и их «названий». Именно так – *названий*, чья подчеркнута материальная природа открывает свой смысл не всегда сразу: он «накапливается», «набирается», становясь все более интенсивным и громким. Перед нами возникают как бы отделившиеся от своих хозяев (однако идущие рядом с ними) детали, части, «куски» их лиц, голов, туловищ и т.д., оказывающиеся гораздо более соответствующими их «внутреннему» облику, чем те состояния (при всей их одномерности и примитивности), что формируют строй почти повторяющих друг друга внешних подобий человека, которые уравнены с собственно предметным рядом.. Например: «“Завтра Иоанна-воина”, – сказала новая, франтоватая старушка с *красными щеками*»; «Подскочила Суслова – *красная, в большом платке, с петухом под мышкой*» («Козлова», с. 53, 55); «В *красном галстуке, с кудряшками над морщинами*, она сидела под акацией» («Сад», с. 94); «“Рахилия”, – напевал меланхолично чистильщик. Его фуфайку *растирали мускулы*. В разрезе ворота *чернели волосы*» («Портрет», с. 103); «Ерыгин, лежа на боку, сгибал и вытягивал ногу. Ее *волоса* чертили песок» («Ерыгин», с. 68).

¹ Здесь и далее цитируется по изд.: Добычин Л. Полн. собр. соч. и писем. СПб., 1999.

Особо значимым в плане снятия личностного начала в человеке и его имени в мире Добычина предстает слово. По природе своей оно, как известно, заряжено «потенциалом общительности»¹ и способности к диалогу, направленному к «другому» – к лицу, к миру, к себе самому. В добычинской же прозе словесная форма (так она сделана, сконструирована стилем художника) теряет способность к ответной реакции, становясь *не слышащей, не сообщающейся* и потому не получающей диалогической окраски². Так, возможный диалог, не однажды начинающий складываться в рассказах писателя, или обрывается, или, чаще всего, получает «обратное» решение, преобразуясь в неконтактное, антидиалогическое слово, в русле которого разные речевые потоки как бы «отворачиваются» друг от друга. Например, в рассказе «Козлова» вчерашняя и сегодняшняя речь героини, «ложась рядом», последовательно, линейно, остаются закрытыми и изолированными. Иная, еще более осязаемая безответность голосов добычинских персонажей проявляется в тех случаях, когда слово каждого из них оказывается направленным «в никуда», в «ничто», преобразуясь тем самым в слово, замкнутое на себе и чуждое *встрече* с «другим» – голосом, вещью, человеком.

Добычинским стилем строится, как мы видим, словесная ткань (и форма прямой речи, и повествовательная форма), которая устремлена к «кусковому», изолированному существованию ее отрезков. Стил художника, идущий по пути *стереотипа*, как бы «смыывает» все особенные штрихи, линии, пятна с изображаемого людского «ландшафта», освобождая его от «изгибов», «неровностей», «углов» и «поворотов», нарушающих представление о мире, где все похоже на все и где поэтому исключается возможность диалога отчужденных друг от друга голосов. Покажем эти замкнутые в себе речевые звучания, чаще всего беглого, репличного характера: «Конопатчикова с ними кое-где встречалась. Она остановилась и приветливо сказала: “Здравствуйте”». И следом – посредством графически-монтажной отодвинутости слова повествователя от слова героини – выстраивается текст, подчеркнуто *отторгаемый* от только что произнесенного слова-обращения: «Негромко разговаривали и печально улыбались: Конопатчикова, в шерстяном берете с кисточкой, Вдовкин, плечистый и сморкающийся... Раздался первый удар в колокол» («Конопатчикова», с. 73). Или еще: непрерывно звучащие реплики (товарища Гусева, товарища Окунь, кандидатки Грушиной, секретаря Володьки Гракова, растратчика Мишки-Доброхима, Вольдемара, Мухина, Кати Башмаковой) «отправляются» в пространство изображенной картины похорон – безадресно, даже без ожидания ответа. Следом за ними идет повествовательное слово, говорящее совсем о другом. Вот примеры подобной словесной и человеческой «разведенности»: «Начинали разбредаться. Гусевский отец, в пальто бочонком, с поясом и меховым воротником, взял Мухина за пуговицу: “Каково произведение!”» – протянул он руку к обелиску с головой товарища Гусева на острие. Сиделка уходила. “Мне необходимо”, – устремился Мухин. – “Пardon”. Дорогу перерезали. Трубя, маршировали – хоронили исключенную за неустойчивость самоубийцу Семкину...»; «Запихнув руки в карманы, Мишка, сытенский, поспивистал. “Выпустили?”» – вострепнулся и поздравил его Мухин. Спустились вниз»; «Иду домой, – простился Мишка. – Обедать»; «На крае зеркальца в окне “Тэж” блестела радуга. Кругом была разложена “Москвичка” – мыло, пудра и одеколон: пробирается к кому-то,

¹ «Имя вещи, – пишет А. Лосев, – есть смысловая энергия взаимопонимания между вещью и ее окружающим» (Лосев А. Ф. Вещь и имя // Лосев А. Ф. Бытие. Имя. Космос. М., 1993. С. 829). И еще: «Имя вещи есть орудие общения с нею как с живой индивидуальностью» (Там же, с. 820).

² См.: Эйдинова В. В. «Антидиалогизм» как стилиевый принцип «русской литературы абсурда» 20 – начала 30 гг. (к проблеме литературной динамики) // XX век. Литература. Стил. Вып. 1. Стилиевые закономерности русской литературы XX века (1900–1930). Екатеринбург, 1994.

кутается в горностаи...». И – последние слова рассказа: «Стаканы, чтобы чего-нибудь не подцепить, ополоснули пивом. Чокнулись. “Я чуть не познакомился с сиделкой”, – сказал Мухин» («Сиделка», с. 82, 83). Добычинский текст знает и еще более явную словесную несогласованность, которую опять-таки образуют персонажная и повествовательная речевые формы: «Сизо-лиловый дым взлетел над паровозами. В плите шумел огонь. Внизу, перебирая струны балалайки, вполголоса пел мрачные романсы рабкор Петров. В углях темнело. *“Никишка, – говорила Полушальчиха и плакала над хреном, – нарисовал картину «Ленин»: это загляденье”*. На кофейной мельнице был выпуклый овал с голландской королевой Вильгельминой... Конопатчикова медленно молола, стоя у окна. Задумавшись, она глядела вслед начальнику милиции, скакавшему, красуясь, в сторону моста и инвалидки Кац. Воспоминания набегали» («Конопатчикова», с. 73, 76).

И наконец, Добычин находит самую сильную и ударную форму достраивания той внеличностной реальности, чьим знаком являются ее материальные «заместители» (ярлыки, этикетки, вывески), не нуждающиеся в особом, индивидуальном осознании ни себя, ни своего имени. В этом итоговом, завершающем стилевом шаге художника на первый план его поэтики выдвигается модель *отсутствующего лица*, демонстрирующая действия без тех, кто их совершает: без «я», «мы», «они» и, тем более, без имен, которыми они наделены. Рассказы Добычина заполнены поэтикой *буквальной безымянности*, при которой имя просто исчезает из текста, что достигается теперь не подразумеваемой, а видимой, грамматически означенной формой – безличных и неопределенноличных глагольных конструкций. Именно они оказываются одной из самых действенных добычинских форм, в высшей мере адекватных «безлюдному» миру его рассказов. Не случайно эти словесные конструкции, маркирующие «фигуры без имени», постоянно идут в паре со сниженным предметным рядом, что усиливает общее ощущение мира, *не знающего человека* в его собственном духовном – психологическом, нравственном, поведенческом – проявлении. Подобные безличностные и безымянные отрезки текста активно присутствуют в каждом рассказе Добычина, выстраивая нужный его «стилевому лицу» бесцветный, нивелированный мир, где обитают размытые «кто-то», «некто», «не-что», «производящие» однотипные, повторяющиеся шаги и жесты: *«Пускали ракеты, что-то выкрикивали, жгли картонного бога-отца, музыка играла Интернационал»; ««Сидели» на сверхурочных. Кусали мухи»* («Козлова», с. 51, 53); *«Пыльный луч пролезал между ставнями. Ели кисель и, потные, отмахиваясь, ругали мух... Зазвонили к похоронам. Бросились к окнам, посрывали на пол цветочные горшки, убрали ставни... Штрафные пели Интернационал»* («Встречи с Лиз», с. 60); *«Остановились у кинематографа: были вывешены деникинские зверства. Из земли торчали головы закопанных. К дереву привязывали девицу...»* («Лидия», с. 62); *«Ломились в лавки. Несло постным»*. («Дориан Грей», с. 78); *«Сдернули холстину. Приспустились флаги... У памятника егозили, подсаживали влезавших на трибуну... Сзади было кладбище, справа – исправдом, впереди – казармы»* («Сиделка», с. 82) и т. д.

Так, целым комплексом форм, насыщенных все более уплотняющейся атмосферой «не-мира», «не-жизни», писатель создает отчетливо прорисованный «мертвый контекст», в пределах которого существуют его персонажи. Он определен губительными топосами, чья прозаическая «монотония» оказывается максимально сближенной с «контурами» обитающих в нем и прошедших перед нами безымянных, «никаких» фигур. Это или *казармы*, где прогуливаются солдаты; или *кинематограф*, рядом с которым вывешиваются «деникинские зверства», или пространство *«за дверями»*, где играют *похоронный марш*, или *станция*, где стоят *с флагами*, или *въезд* на мост, уходящий в *темноту*, или *«церковь с тусклыми окошками»*, или *сад*, где «делегаты окружного съезда сою-

за медсантруд сидели на скамейке и *беседовали о политике*», или *больница*, откуда при-
был гроб, или (уже обобщенно, суммарно) – *трибуна*, сзади которой «было *кладбище*,
справа – *исправдом*, впереди – *казармы*» («Сиделка», с.82). Создаваемое Добычиным «ка-
зарменно-кладбищенское» пространство маркируется и более локальными (но окрашен-
ными той же негативной атмосферой) знаками коллективного существования: «*обломками*
деревьев, посаженными в День леса», «*визжащими шагами* марширующих», *афишами* на
стенах, *хрипящими громкоговорителями*, похоронными *маршами* и рядом: *сидением* в
канцелярии, *войной* с мухами в *столовой Нарпита*, где «воняет капустой», и т.д.

Итак, добычинская *поэтика безымянности*, доходя до своей высшей точки в
структурировании обезличенной реальности, несет в себе пафос (при всем «недобычин-
ском» звучании этого слова) не просто неприятия изображаемой художником действи-
тельности, не просто несогласия с ее устоями: его проза творит образ невозможного для
человека, аномального, абсурдного мира. Мира, который – в силу своей *непоименован-
ности* – «превращается в смерть... в глухую бездну тьмы и хаоса», где «никто ничего не
может ни понять, ни различить», где «нет никого и ничего»¹.

Однако то мощное «нет» миру без лица, без «я», без имени, которое произносится
текстами Добычина, не означает его *отречения* от реальности (даже от реальности по-
слереволюционных десятилетий, которую он судит по самому высокому счету). Самим
этим «нет» художник, как сказал бы А. Камю, говорит миру «да», ибо его несогласие с
«неприемлемой жизнью» означает бунт против нее, – бунт, «говорящий миру разом и
“да”, и “нет”»². И еще: «В бунте, выходя за свои пределы, человек сближается с
“другим”, и с этой точки зрения человеческая солидарность» может быть определена как
высшая нравственная ценность, ибо она «есть ... солидарность, рождающаяся в оковах»³.
К такой бесстрашной человеческой солидарности, к бесстрашному неприятию/приятию
мира поднимается большой художник Л. Добычин, чья эстетическая и нравственная вы-
сота открывает себя не только в отрицающе-утверждающем звучании его замечательной
прозы, но и в той *поэтике абсурда*, которую он утверждает в русской прозе 1920–1930 гг.
одновременно с А. Платоновым, Ю. Тыняновым, О. Мандельштамом, Е. Замятиным,
М. Зощенко. Поэтике, которая, сопрягаясь в своих сущностных чертах⁴ с абсурдистской
поэтикой Ф. Кафки и А. Камю, вместе с тем вносит в нее иные конструкции, идущие от
русской эстетической традиции. Это те лирические структуры, что соотносятся (часто
контрастными, оксюморонными путями) с абсурдистскими структурами, привнося тем
самым в русскую и западноевропейскую прозу первых десятилетий XX в. сложный и
обогащающий ее симбиоз полярных «строительных» начал. И роль поэтики Добычина
(поэтики *безымянной именованности*) в этом процессе творческого обновления прозы
драматических послеоктябрьских лет предстает, – как мы стремились показать, говоря о
необыкновенной одаренности этого художника, – в высшей степени крупной и значи-
тельной.

¹ Лосев А.Ф. Указ. соч. С. 880.

² Камю А. Бунтующий человек. М., 1990. С. 127.

³ Там же. С. 130.

⁴ Абсурдистская поэтика характеризуется картиной аномального мира, его предельным снижением и в то же время трезвой, естественной интонацией, усиливающей пафос отторжения реального мира автором: «Естественность повествования ... прямо пропорциональна расхождению между необычностью жизни человека и той простотой, с какой он ее принимает ... По этому противоречию узнаются черты “абсурдистской литературы”» (Камю А. Указ. соч. С. 93, 94).